

# O DIÁLOGO E A EXPOSIÇÃO EM DUAS DUNAS

THE DIALOGUE AND  
THE EXPOSITION IN TWO DUNES

*Marvin Kenji Nakagawa e Silva<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” *campus* Araraquara, sob orientação da Profa. Dra. Karin Volobuef. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

---

---

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar e comparar as duas adaptações de Duna (1984) de Frank Herbert para o cinema, observando as especificidades de cada obra. Para isso, faz-se necessário três eixos como substrato teórico: os estudos da adaptação, os estudos cinematográficos e os estudos literários, visto que, analisaremos cada narrativa considerando sua própria autonomia. Nesse sentido, objetivamos entender as razões pelas quais a primeira adaptação não alcançou os resultados esperados, enquanto, a mais recente, obteve sucesso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Duna. David Lynch. Denis Villeneuve.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze and compare two Frank Herbert's Dune (1984) adaptations to the cinemas, considering each artwork individuality. To do such thing, it is necessary to establish three field of study: the adaptation studies, the cinematographic studies and the literary studies, thus, each narrative will be analyzed considering its own autonomy. In this sense, we have as an objective to understand why the first adaptation didn't reach the expected results, while the most recent one, achieved huge success in movie theaters.

**KEYWORDS:** Adaptation. Dune. David Lynch. Denis Villeneuve.

## INTRODUÇÃO

Antes de iniciarmos a discussão a respeito de *Duna*, seu impacto e suas adaptações para o cinema, é necessário realizar um breve percurso histórico pelos anos que definiram as principais características do que era considerado uma (boa) ficção científica na literatura. Nesse sentido, os anos 40 e 50 são considerados os “anos de ouro” da ficção científica (FC ou SciFi), moldados no formato de uma “*Hard Sci-fi*”, essa época é responsável por diversas das convenções desse gênero literário, isto é, uma valorização de:

Um determinado tipo de obra: FC hard, narrativas lineares, heróis resolvendo

problemas ou combatendo ameaças em uma história espacial ou um idioma de aventura tecnológica. Outra abordagem da definição seria ligar a Era de Ouro ao gosto pessoal de John W. Campbell, que teve um papel mais influente que qualquer outra pessoa na disseminação de ideias normativas sobre o que a FC deveria ser. (ROBERTS, 2018, p. 421)

Os gostos particulares do escritor e editor John Campbell, desse modo, moldaram muito do que seria visto e aceito como SciFi, isso acontecia por meio do processo editorial da revista *Astounding*, posteriormente nomeada *Analog*, que por meio dessa seleção ao gosto de Campbell, “regulamentava” a FC dessa época:

Uma definição compacta da Era de Ouro da FC poderia ser: “período em que o gênero foi dominado pelo tipo de história que saía na *Astounding*, de Campbell, de fins da década de 1930 até a década de 1950”. O tipo de história de que Campbell gostava eram ficções conceituais enraizadas em uma ciência reconhecível e, mais no final de sua longa carreira, em pseudociências como a telepatia; histórias dinâmicas sobre heróis resolvendo problemas ou vencendo inimigos, narrativas expansionistas humanocêntricas (e com frequência falocêntricas); extrapolações de tecnologias possíveis e de seus impactos sociais e humanos. (ROBERTS, 2018, p. 442)

Com o passar das décadas as possibilidades de criar ineditismo nos moldes da era de ouro vai se esvaindo, as especificidades dadas pela “era de ouro” acabaram

por criar, segundo Broderick (2003, p. 49), um inchaço e uma consequente exaustão das temáticas da clássica *Hard Science-Fiction*.

Nesse sentido, a renovação do gênero surge com que é chamado por alguns críticos como a “nova onda” da FC, que começa cada vez mais a tomar formas e formatos mais rebuscados, “tomando parte em um movimento literário internacional maior, experimentalista e de técnicas literárias de vanguarda” (ROBERTS, 2016, p. 335).

New Wave pode ser encarada como uma tentativa deliberada de elevar a qualidade literária e estilística da FC, mas o que os comentários de Ballard deixam claro é até que ponto ela foi também uma reação ao peso sedimentar do catálogo de livros do gênero, que os novos escritores começavam a achar opressivo. Na década de 1960 fora publicada tanta ficção científica, tantas ideias engenhosas se desenvolveram e perderam substância que pensar em alguma coisa nova, que trouxesse o inusitado para a novela de FC, estava se tornando cada vez mais difícil. O que a New Wave fez foi pegar um gênero que estivera, em sua modalidade popular, mais preocupado com conteúdo e ideias do que com forma, estilo ou estética, e reconsiderá-lo sob a lógica dos últimos três termos. (ROBERTS, 2018, p. 335)

Pode-se perceber, nesse sentido, que a renovação estética provocada por esse “movimento” tentava aproximar os textos de FC — que anteriormente eram escritos para um nicho — de um público maior, além dos entusiastas do gênero.

Nesse contexto, surgem diversos textos que flertam com as ciências humanas, política, filosofia, sociologia, teologia e outras. Um dos impactos disso é visto no que Adam Roberts (2016) destaca como uma “fascinação pelo messianismo”, isto é, uma parcela significativa dos textos importantes e influentes da época partilhavam um mesmo interesse, o teológico.

Um Estranho numa Terra Estranha (1961), de Heinlein; Duna (1965), de Frank Herbert; Giles Goat Boy, or the Revised New Syllabus of George Giles Our Grand Tutor [Giles, o Menino-Bode, ou o Novo Sumário Revisto de George Giles, nosso Grande Tutor] (1966), de John Barth; a sequência Jerry Cornelius, de Michael Moorcock, cujo primeiro livro (The Final Programme) [O Programa Final] foi publicado em 1968; e as novelas da grande fase de Philip K. Dick, em

particular *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* [Os Três Estigmas de Palmer Eldritch] (1965); *O Caçador de Androides* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) (1968); e *Ubik* (1969). Não estou apenas selecionando com esses livros um punhado de textos que, por acaso, compartilham tropos messiânicos para sustentar meu argumento; eles são todas obras sólidas e influentes da FC dos anos 1960, por certo incluídos entre a mais importante literatura do período. (ROBERTS, 2018, p. 336)

Nessa perspectiva é escrito e publicado *Duna* (1965), de Frank Herbert, o primeiro dos seis livros que compõem a série criada pelo autor. O romance apresenta uma trama multifacetada, apresentando uma intrínseca rede política, religiosa e filosófica. No centro, dessas redes está o planeta Arrakis (também conhecido como Duna), único local onde é possível a mineração da *spice* (especiaria), substância essencial para o funcionamento de todo o mundo criado por Frank Herbert, uma analogia clara à importância do petróleo. A importância e a escassez dessa *commodity*, faz contraste com a água, uma substância que existe em abundância em todos os planetas, exceto em Arrakis.

O planeta do título tem toda a superfície coberta por um deserto, a água é um produto precioso e a vida é árdua; mas os vermes da areia em Duna (animais alienígenas que vivem e nadam sob a areia) produzem um determinado *pharmakon* conhecido como “especiaria” ou “melange”, uma droga viciante que também concede visões do futuro a alguns e que é vital – de que modo, Herbert não diz com clareza – para os pilotos espaciais que conduzem naves estelares pelo hiperespaço. (ROBERTS, 2018, p. 338)

Além de uma simples busca pela conquista da *spice*, a leitura da narrativa é profunda e imersiva, por conta de uma trama que se expande além da simples política entre casas feudais, tornando-se por fim um conflito religioso — com direito a um messias. Assim, a experiência ao ler *Duna* é

embrace, page by page, the immersive world it creates. The political structures, economic relations, cultural and religious mores, and

even ecological character of entire planets emerge from Herbert's rich imagination, with a pronounced Middle Eastern aesthetic befitting the novel's desert setting, complex politics, and exploration of resource management.<sup>2</sup> (BUTLER, 2021, p. 40)

Ademais, o próprio contexto histórico era favorável a produção de *Duna*, tendo em vista que, nos anos 60 surgem diversas produções de “ficção científicas” que adquiriram notório sucesso, principalmente, as destinadas ao mercado da televisão. Nessa perspectiva, os leitores da *hard sci-fi* possuíam diversas produções com as características que Campbell e a legião de fãs do gênero tanto prezavam.

O traço, no entanto, mais importante da FC de TV nos anos 1960 foi o desenvolvimento dos dois mais influentes seriados de TV de ficção científica, programas que revelariam poderes de permanência muito maiores que aqueles que seus criadores originais pudessem ter concebido: o seriado norte-americano Jornada nas Estrelas (Star Trek) (cuja versão original foi exibida de 1966 a 1969) e o seriado britânico Dr. Who: O Senhor do Tempo (Doctor Who) (1963-1989, 2005 até o presente). O sucesso extraordinário e contínuo dessas duas franquias diz coisas importantes não apenas sobre a crescente preponderância da TV como veículo cultural, mas também sobre o desenvolvimento mais amplo da própria FC. À medida que o século avançava para sua conclusão, a TV foi se tornando a mais importante forma narrativa do mundo, desfrutada toda noite por bilhões de seres humanos, algo que não pode ser dito de nenhuma outra forma de arte. (ROBERTS, 2018, p. 568)

Considerando o sucesso do romance de Frank Hebert e de diversas outras obras de ficção científica que surgiram na época, fazia todo sentido adaptar o livro para o meio cinematográfico. Nesse contexto, em 1984, é apresentada ao público a primeira adaptação cinematográfica finalizada de *Duna*. Dirigida por David Lynch,

---

2 experienciar, página por página, o mundo imersivo que ele cria. As estruturas políticas, as relações econômicas, os costumes culturais e os religiosos e até mesmo o caráter ecológico de planetas inteiros emergem da rica imaginação de Herbert, com uma evidente estética do Oriente Médio condizente com o cenário desértico do romance, política complexa e uma exploração de gestão de recursos (em crise). (minha tradução)

essa produção cinematográfica foi um projeto ambicioso e artístico do diretor, que infelizmente não obteve o sucesso de público e crítica desejados, “fato que o diretor creditou as intervenções do produtor Dino DeLaurentis” (FERRARAZ, 2001, p. 2). Nesse sentido, o destaque dessa versão de *Duna* é a “transgressividade<sup>3</sup>” com que o diretor aborda a obra original, “aproximando-se de uma certa forma do conceito de autoria” (FERRARAZ, 2001, p. 2-3) na adaptação.

Cabe destacar, que essa não é a primeira tentativa de adaptar *Duna* para o cinema, Alejandro Jodorowsky quase chegou a criar a sua própria versão nos anos 70, com características tão “transgressivas” e inovadoras quanto as de Lynch. No entanto, o diretor não conseguiu angariar os fundos necessários para o filme, e a produção foi infelizmente interrompida em 1975. Apesar disso, o material produzido pelo diretor influenciou uma gama considerável de outras produções audiovisuais posteriores.

O longa que revolucionaria a indústria caiu por terra, mas teve seu impacto. Jodorowsky afirma que os estúdios usaram várias das ideias que estavam na prova de conceito pra aplicar em outros projetos, como Star Wars, Star Trek, Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida, O Exterminador do Futuro e Flash Gordon. (OMELETTE, 2021, online)

No dia 4 de setembro de 2021 foi inaugurada a mais recente adaptação de *Duna* na *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, em Veneza. O diretor desta versão mais recente é conhecido por grandes adaptações (e *sequels*) de filmes de ficção científica, como *Arrival* (2016) e *Blade Runner 2049* (2017), a experiência do diretor no gênero é algo que certamente refletiu no grande sucesso obtido por sua adaptação, que será mais explorada nas seções posteriores.

Desse modo, o presente artigo propõe-se a investigar e analisar alguns dos

---

3 Conforme afirma Robert Stam (2006) as palavras comumente usadas pela crítica da adaptação possuem conotações negativas “cada um carregando sua carga específica de ignomínia” (p. 20). Nesse sentido, uma transgressão conota uma situação de desvio de norma, neste trabalho, por adotarmos uma perspectiva desconstrutivista, leia-se a ideia de transgressividade, como uma forma de expressão artística que tenta não se curvar a um imperativo na forma de fidelidade.

fatores que levaram à diferença na recepção desses dois hipertextos<sup>4</sup> de um mesmo hipotexto, tomando como fator essencial a autonomia da obra de arte em seu meio de expressão, sem vinculá-la aos preceitos de uma fidelidade imperativa.

## **SOBRE O MOSTRAR E O CONTAR**

É certo que uma das grandes diferenças do meio cinematográfico para o meio literário está na própria forma de representar (e apresentar) as narrativas, nesse sentido, conforme explicita Linda Hutcheon,

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento - contar, mostrar ou interagir. (HUTCHEON, 2013, p. 32)

Os dois primeiros “modos de engajamento” são, em vias gerais, essenciais para o estudo aqui realizado. Para Hutcheon (2013, p. 35), o meio literário escrito (excluindo-se assim, a execução de uma peça) realizaria o *contar* (*to tell*) e o meio cinematográfico realizaria o *mostrar* (*to show*), visto que

contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35)

Desse modo, para a autora há uma relação midiática inerente ao formato de distribuição na narrativa, criando uma certa dicotomia entre o contar (escrito) e o

---

4 Utiliza-se aqui, além da terminologia da área de estudos da adaptação, conceitos da transtextualidade de Genette, principalmente, os referentes a hipertextualidade. Desse modo, leia-se hipotexto como o texto de origem e hipertexto como o texto adaptado.

mostrar (visual). Essa relação entre mídia e formato de percepção é inegável, no entanto, para o processo de adaptação cinematográfica existe outra percepção sobre o *contar* e o *mostrar*, representando pelo axioma “show, don’t tell” (MCKEE, 2016, p. 32).

The axiom “Show, don’t tell” warns against dialogue that substitutes passive explanations for dynamic dramatization. “To show” means to present a scene in an authentic setting, populated with believable characters, struggling toward their desires, taking true-to-the-moment actions while speaking plausible dialogue. “To tell” means to force characters to halt their pursuits and talk instead and at length about their life histories or their thoughts and feelings, or their loves and hates, past and present, for no reason intrinsic to the scene or its characters. Stories are metaphors for life, not theses on psychology, environmental crises, social injustice, or any cause extraneous to the characters’ lives.<sup>5</sup> (MCKEE, 2016, p. 32)

Ambas as formas anteriores têm como objetivo transmitir informações (mensagens) a um receptor — seja esse um leitor ou um espectador —, a diferenciação entre essas duas formas de contar histórias está ligada ao canal da mensagem, isto é, se a mensagem está sendo transmitida por vias verbais trata-se do contar, não obstante, caso a mensagem tenha como canal a ação (a imagem), trata-se do mostrar.

Pode haver uma tentação, a partir das ideias dos autores apresentados, a acreditar na essencialidade e unicidade de determinado modo de engajamento para um meio de expressão específico, visto que, o cinema é uma arte (audio)visual. No entanto, em vias específicas, a arte cinematográfica possui uma mescla de ambas as características, cinema é verbal e não-verbal simultaneamente.

---

5 O axioma “Mostre, não conte” adverte contra o diálogo que substitui explicações passivas por dramatização via exposição. “Mostrar” significa apresentar uma cena em um cenário autêntico, povoado de personagens críveis, lutando por seus desejos, tomando ações “fiéis ao cenário” enquanto fala um diálogo plausível. “Contar” significa forçar os personagens a interromper suas atividades e falar longamente sobre suas histórias de vida ou seus pensamentos e sentimentos, ou seus amores e ódios, passados e presentes, sem nenhuma razão intrínseca à cena ou seus personagens. Histórias são metáforas da vida, não teses sobre psicologia, crises ambientais, injustiça social ou qualquer causa alheia à vida dos personagens. (tradução nossa).

Quando os teóricos falam da adaptação do impresso para as mídias performativas, a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem. (HUTCHEON, 2013, p. 70)

Nesse aspecto, Linda Hutcheon faz a diferenciação do *mostrar* e do *contar* no nível do *meio de expressão*, isto é, o modo de engajamento é definido com base se a história possui elementos performáticos (visuais) ou contém-se inteiramente no meio verbal (texto ou discurso). McKee, por outro lado, faz essa distinção no nível do diálogo.

Sendo assim, uma aproximação teórica de ambos os autores nos permite analisar como a forma de apresentação do diálogo aproxima ou distancia uma obra cinematográfica de uma obra literária. Desse modo, o diálogo e suas duas formas de expressão causam, em geral, diferentes efeitos para a narrativa, segundo McKee (2016)

showing speeds involvement and pace; telling discourages curiosity and halts pace. Showing treats readers and audiences like adults, inviting them into the story, encouraging them to open their emotions to the writer's vision, to look into the heart of things and then forward to future events. Telling treats them like a child who a parent sits on a knee to explain the obvious.<sup>6</sup> (MCKEE, 2016, p. 33)

McKee afirma, assim, que um diálogo que tenha como característica uma exposição (*contar*) perceptível para o público e que substitui “explicações passivas” é algo negativo para o desenvolvimento de uma narrativa, diminuindo o ritmo. Essa preocupação com o ritmo de uma narrativa é algo importante por conta de o cinema, em geral, ser uma arte com a extensão limitada

Ao adaptar a trilogia de romances de Philip Pullman, intitulada *Fronteiras do Universo* [His Dark Materials], de 1.300 páginas, para

---

6 Mostrar acelera o envolvimento e ritmo da narrativa; contar desencoraja a curiosidade e interrompe o ritmo. Mostrar trata os leitores e o público como adultos, convidando-os para a história, incentivando-os a abrir suas emoções para a visão do escritor, a olhar para o coração das coisas e, em seguida, encaminhar para eventos futuros. Contar os trata como uma criança, em que um dos pais se ajoelha para explicar o óbvio. (tradução nossa).

duas peças de três horas cada, Nicholas Wright precisou cortar personagens centrais (por exemplo, a cientista da Oxford Mary Malone) e, assim, os mundos que eles habitam (por exemplo, a terra dos mulefas); foi necessário acelerar a ação e envolver a igreja desde o começo. Logicamente, além de encontrar dois clímax principais para substituir os três da trilogia, ele também precisou explicar certos temas e detalhes do enredo, *pois não havia tanto tempo para o público registrar as informações quanto na leitura dos romances*. (HUTCHEON, 2013, p. 43, grifo meu)

Por conta desse fator limitante, o *contar* faz-se necessário para manter o ritmo e o *timing* da narrativa audiovisual fluído e evitar que a narrativa fique sem coesão e/ou incoerente. Para isso, é necessário “disfarçar” o uso do *contar*, dinamizando a forma com que essa ferramenta é utilizada a fim de evitar os lados negativos da exposição narrativa (MCKEE, 2016).

The risks governing the pacing and timing of exposition are these: Give the story-goer too little *exposition* and he will disengage in confusion. On the other hand, big helpings of *static exposition* choke interest: The reader puts down the book; audiences shift in their seats, wishing they had bought more popcorn. Therefore, you must pace and time the placement of exposition with care and skill.<sup>7</sup> (MCKEE, 2016, p. 31)

Desse modo, retornando a perspectiva de Hutcheon, percebe-se que o *contar* é uma característica que é predominante na forma literária, mas que vai além da determinação como um simples código escrito. A transposição das informações de um romance para as telas, transforma algumas dessas em *imagens*, por meio de cenas em que ação toma o papel narrativo e as outras informações são *(re)criadas* nos diálogos por meio de explicações diretas ou indiretas, mas que acima de tudo, devem confluir naturalmente com a história em apresentação.

---

7 Os riscos que governam o ritmo e o *timing* da exposição (no diálogo) são os seguintes: dê pouca exposição ao andamento da história e ele se tornará confusa. Por outro lado, grandes porções de exposição estatizada sufocam o interesse: o leitor larga o livro; o público se mexe em seus assentos, desejando ter comprado mais pipoca. Portanto, deve-se acompanhar e cronometrar a presença da exposição com cuidado e habilidade. (tradução livre).

## O DIÁLOGO DAS DUNAS

O 7º e último roteiro de *Duna* feito por David Lynch, apresenta a narrativa adaptada do livro inteiro de Frank Herbert, o que iria compor um filme de cerca de quatro horas (GOLD, 1986, *online*). No entanto, por intervenções dos estúdios e produtoras, a versão final do filme possui apenas 2 horas e 14 minutos, o que em relação ao material total, representou menos da metade de tudo o que foi planejado pelo diretor para estar no filme.

Os efeitos de tantos cortes em tal material podem ser vistos desde as cenas iniciais do filme. Nesse sentido, o roteiro de Lynch começa com a proclamação de uma profecia arrakiana e outras cenas que explicam em vias “práticas” o mundo de *Duna*. No entanto, ao ser transposto para a forma audiovisual, esse longo conjunto de cenas é substituído por uma única cena em que a Princesa Irulan *conta* (leia-se explica ou expõe) toda a trama que irá se desenvolver, fato esse que é estranho até mesmo para a atriz Francesca Annis

I'll tell you, when I first went to see the film at the premiere — and I've only seen it once — as soon as Princess Irulan started to talk in voice-over at the beginning, explaining the story, I thought “Uh oh, this film is in trouble.” Any Hollywood film that has to explain itself in detail at the beginning is in trouble...<sup>8</sup> (ANNIS, 2021, *online*)

A cena inicial do *Duna* de Villeneuve, em contrapartida, *mostra* uma guerra entre os povos nativos (Fremen) e os Harkonnen, enquanto Chani conta ao público em *voice-over* sobre a opressão em que vivem. Embora utilizem parcialmente a mesma técnica, *Duna* de 2021 o fez de forma a introduzir o mundo, e não explicá-lo.

My planet, Arrakis, is so beautiful when the sun is low  
Rolling over the sands...

---

8 Vou te contar, quando fui ver o filme pela primeira vez na estreia – e eu só vi uma vez – assim que a princesa Irulan começou a falar em voz alta no início, explicando a história, pensei “Uh oh, este filme está com problemas.” Qualquer filme de Hollywood que tenha que se explicar em detalhes no início está com problemas... (tradução nossa).

You can see spice in the air.  
At nightfall, the spice harvesters land.  
The outsiders race against time to avoid the heat of the day.  
They ravage our lands in front of our eyes.  
Their cruelty to my people is all I've known.  
These outsiders, The Harkonnens, came long before I was born.  
By controlling the spice production they became obscenely rich.  
Richer than the Emperor himself.  
Our warriors couldn't free Arrakis from the Harkonnens,  
but one day, by imperial decree, they were gone.  
Why did the Emperor choose this path? And who our next oppres-  
sors be? <sup>9</sup>  
(DUNE, 2021, 1-3 min.)

Como apresentado anteriormente, a razão para as economias narrativas tomadas pelo *Duna* de Lynch e Laurentiis está na vontade da *produtora* de manter o filme em um espectro de tempo específico (próximo a duas horas). Essa convenção temporal da indústria cinematográfica pode ser atribuída — entre diversos outros fatores — à questão financeira, visto que, filmes muito longos tem a tendência a serem menos lucrativos, por conta da menor distributividade de sessões de cinema.

A resposta industrial que percebemos na contemporaneidade para essa limi-

---

9 Meu planeta, Arrakis, é tão bonito quando o sol está se pondo

Rolando nas areias...

Você pode ver especiaria no ar.

Ao anoitecer, os colhedores de especiaria pousam.

Os forasteiros correm contra o tempo para evitar o calor do dia.

Eles devastam nossas terras diante de nossos olhos.

A crueldade deles com meu povo é tudo que eu conheço.

Esses forasteiros, os Harkonnens, vieram muito antes de eu nascer.

Ao controlar a produção de especiaria, tornaram-se obscenamente ricos.

Mais ricos que o próprio imperador.

Nossos guerreiros não conseguiram libertar Arrakis dos Harkonnens,

mas um dia, por decreto imperial, eles se foram.

Por que o Imperador escolheu esse caminho? E quem serão nossos próximos opressores? (tradução nossa).

tação está na divisão dos filmes em partes, movimento que pode ser visto em grandes franquias, como o último filme da saga *Harry Potter* (2010, 2011) e *O Hobbit* (2012, 2013, 2014). Esse particionamento de narrativas audiovisuais é uma realidade no *Duna* de Villeneuve, que foi dividido em pelo menos duas partes, com a segunda parte já confirmada.

Desse modo, o *Duna* de Villeneuve possui uma vantagem significativa quando comparado ao *Duna* de Lynch e Laurentiis, visto que, o tempo para adaptação da primeira metade do livro toma 2 horas e 20 minutos, ao passo que, a versão de Lynch e Laurentiis adaptou o primeiro livro inteiro em praticamente o mesmo tempo.

Outro aspecto que ambas as adaptações de *Duna* destoam é no foco narratológico, o *Duna* de Villeneuve está quase sempre focado no grupo dos Atreides, poucas vezes direciona-se a outros personagens fora desse núcleo. Isso possibilita uma aproximação entre os personagens e o espectador, visto que, acompanhamos a narrativa no mesmo compasso dos protagonistas.

No entanto, há quatro cenas no *Duna* de Villeneuve em que há uma mudança de perspectiva, essas partes têm como função proporcionar uma amostra da ameaça que rodeia os protagonistas, isto é, os inimigos são definidos não por palavras, mas sim por imagens.

When is a gift not a gift?  
The Atreides voice is rising  
And the emperor is a jealous man.  
A dangerous, jealous man<sup>10</sup>  
(DUNE, 2021, 19 min.)

Todas essas cenas possuem diálogos consideravelmente curtos, essa forma lacônica de diálogo, consegue estabelecer um forte senso de ameaça sem recorrer ao clichê de explicações detalhadas sobre o “plano” no inimigo. Para além disso, a ameaça

---

10 Quando um presente não é um presente?  
A voz dos Atreides está ascendendo  
E o Imperador é um homem invejoso  
Um perigoso homem invejoso (tradução nossa).

revela-se diretamente na imagem, *mostra-se* o poder e o perigo, pela imponência do barão Vladimir Harkonnen ao invés de somente *expor* via diálogos.

Assim, quando se *mostra* as motivações (pelas ações) dos personagens, a performance dos atores possui destaque. Na figura 1, tem-se o barão Vladimir Harkonnen (interpretado por Stellan Skarsgård) encerrando uma cena de negociação, a fisicalidade e a forma de falar na performance do ator tornam as cenas, nas quais ele aparece, ameaçadoras, e aliado ao fato de estar sempre em uma posição superior por estar flutuando, efetivamente *mostra* o porquê ele deve ser temido.



**FIGURA 1** - Barão ao fim da negociação com ordem das Bene Gesserit  
(DUNA, 2021, 47 min.)

De maneira oposta, o foco de Lynch está em múltiplos personagens, de modo que a conspiração contra os Atreides já é contada ao espectador antes dos 10 minutos de filme, acompanhamos um vasto grupo de personagens e suas subtramas, o que torna essa narrativa um pouco confusa. Para além disso, quando tem-se o foco nos inimigos, esses são representados de forma caricata, em particular o Barão Harkonnen apresenta-se como um ser fragilizado e doente, o que faz contraste com a sua posição de poder.

In front of a huge steam boiler, the cable car stops, and Piter gets out, steps down steel stairs and enters a porcelain room where the Baron is being treated by a DOCTOR for sores on his face and body. The doctor uses a lasbeam on a big sore on the Baron's lips. The Baron is sickly and hugely fat and sweaty and looks like he has been sickly

for some time. He turns to Piter as he enters the room.<sup>11</sup>(LYNCH, 1983, p. 26)



**FIGURA 2** - Barão sendo tratado pelo médico

(DUNE, 1984, 32 min.)

Nessa mesma cena, a conspiração contra os protagonistas é novamente explicada por Piter de Vries e pelo Barão Harkonnen, o que torna-se cansativo para o espectador, considerando que esse conflito já havia sido explicado anteriormente. No entanto, essa cena promove também um maior detalhamento de como será executada tal conspiração.

PITER

Conforme você me instruiu, eu esclareci seus sobrinhos sobre meu plano de...

CONTINUED

BARÃO

Meu plano!

---

11 Em frente a uma enorme caldeira a vapor, o teleférico para e Piter desce uma escada de aço e entra em uma sala de porcelana onde as feridas do rosto e do corpo do Barão está sendo tratadas por um MÉDICO. O médico usa um lasbeam em uma grande ferida nos lábios do Barão. O Barão está doente, extremamente gordo, suado e parece que está doente há algum tempo. Ele se vira para Piter ao entrar na sala. (tradução nossa).

PITER

O plano para esmagar os Atreides. Feyd, Rabban... vão em silêncio... nenhuma outra grande casa do Landsraad deve saber da ajuda do Imperador ao Barão. Todo o Landsraad se voltaria contra o Barão e o Imperador.

BARÃO

Eu terei Arrakis de volta para mim... aquele que controla o Spice, controla o universo... e o que Piter não lhe disse é que temos o controle de alguém que é muito próximo do Duque Leto. Esta pessoa... este traidor... valerá mais para nós do que dez legiões de Sardaukar.

FEYD

Quem é o traidor?

BARÃO

(risos)

Não vou dizer quem é o traidor ou quando atacaremos. No entanto, o duque morrerá diante desses olhos e ele saberá que sou eu - o barão Vladimir Harkonnen - quem engloba sua destruição.

(LYNCH, 1983, p. 26-27, tradução nossa)

A todo o momento, na obra de Lynch e Laurentiis há um diálogo que nos conta algo, o filme torna-se pesado pela quantidade de informações que nos é transmitida de forma estatizada. Essas características, no entanto, destoam de outras obras de David Lynch, que possui outros filmes bastantes contemplativos, visuais e com teor surrealistas, o que acredita-se ser a mão firme e intervencionista do produtor.



**FIGURA 3** - Sensibilidade (à direita) e razão (à esquerda) no teste *Gom Jabbar*

(DUNE, 2022, 24-26 min.)

Uma considerável cena presente nas duas obras onde fica claro essa diferença é o momento do teste do *Gom Jabbar*, uma prova que tem objetivo observar qual o nível de controle sobre os impulsos naturais. O teste consiste em colocar a mão em uma caixa que produz uma excruciante dor, a pessoa submetida ao teste deverá aguentar o impulso de remover a mão da caixa, visto que, se removida o indivíduo é envenenado. Um claro conflito entre sensibilidade (animal) e razão (humanidade), em que somente a última pode sair vitoriosa desse teste.

Na figura 3, percebemos de forma visual esse conflito, o protagonista, Paul Atreides (interpretado por Timothée Chalamet), sente e expressa a dor que está sentindo, tremendo e chacoalhando seu corpo, mas sem sequer mover sua mão de dentro da caixa. Depois de um longo minuto nesse processo, a razão toma conta do personagem, que ascende à dor ao ponto de parecer que está tomado por um transe. Cabe destacar, que as cenas são marcadas por transições entre o teste e a sua mãe de vigília na porta enquanto recita a *Litania contra o medo*.

Em contraste a essa expressividade visual, a versão de Lynch e Laurentiis dessa cena — assim como grande parte das cenas desse filme — possui a narração em *voice-over* dos pensamentos dos personagens somados a diálogos longos. Mais especificamente, essa aproximação a linguagem verbal permeia a cena de modo que o próprio personagem narra suas ações e pensamentos (a litania), enquanto a aplicadora do teste também verbaliza os supostos efeitos do teste sobre a mão do personagem.

REVERENDA MADRE

Seguro no seu pescoço o Gom Jabbar. Não recue ou você sentirá o veneno. Um filho de um duque deve conhecer muito sobre venenos — esse só mata animais.

PAUL

Você está sugerindo que o filho de um duque seja um animal?

REVERENDA MADRE

Digamos que eu sugira que você talvez seja humano. A sua consciência talvez seja poderosa o suficiente para controlar seus instintos. Seu instinto vai ser remover a sua mão da caixa. Se você o fizer vai morrer. Você vai começar a sentir uma coceira — aí... vê? Agora a

coceira queima... calos, após calor, após calor.

PAUL  
(sussurando)  
Isso queima.

REVERENDA MADRE  
SILÊNCIO... SILÊNCIO.

PAUL  
(voz interior) (esforçando-se para se recompor)  
Eu não vou temer. Medo é o assassino da mente. Medo é a pequena morte que carrega obliteração total. Eu vou enfrentar meu medo... Eu permitirei que ele passe por cima de mim e através de mim.

CONTINUED

A Reverenda Madre move sua cabeça para a altura dele. Seu rosto ancião com os dentes de metal reluzindo a centímetros de distância expira calor. Ela sorri.

REVEREND MOTHER  
Consegue sentir a carne queimando?  
(LYNCH, 1983, p. 21-22, tradução nossa)

Os efeitos desse “cabo de guerra” entre David Lynch e Dino de Laurentiis podem ser vistos permeando o filme inteiro, desde a gravação até todos os processos de edição, tal conflito pode ser visto como a origem de tantos problemas com essa adaptação. Algo perceptível pela atriz Francesca Annis:

My experience of working on Dune was that if David Lynch had been able to make his own film, it would have been brilliant, but unfortunately Dino oversaw every single tiny thing.<sup>12</sup> (ANNIS, 2021, *online*)

Desse modo, o diálogo em ambas as obras é um dos fatores que podem ser creditados ao fracasso ou sucesso dessas adaptações. *Duna* de Villeneuve alcançou

---

12 Minha experiência de trabalhar em Duna foi que se David Lynch pudesse fazer seu próprio filme, teria sido brilhante, mas infelizmente Dino supervisionou cada pequena coisa. (minha tradução).

sucesso internacional e diversos prêmios, incluindo seis da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Oscars).

Infelizmente, nunca saberemos como seria o filme que David Lynch quis fazer, temos somente o produto cinematográfico de Lynch e Laurentiis, que de fato apresenta uma trama muito cansativa, com muito mais informação a ser processada de forma consciente pelo expectador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, percebe-se que o *Duna* de Lynch (e Laurentiis) é muito mais explicativo e dialogado quando comparado ao *Duna* de Villeneuve, isso aproxima a adaptação de Lynch de formas literárias. No entanto, tal aproximação acaba por tornar o filme muito expositivo, visto que sempre sabemos o que os personagens estão pensando.

Assim, como espectadores, estamos ao nível onisciente e onipresente, sabemos o que os personagens sabem e “viajamos” o mundo de *Duna* de Lynch e Laurentiis sob diversos pontos de vista. Comparando um espectador com um narrador, segundo as perspectivas narratológicas de Gerard Genette (2017 p, 264-285), o espectador do filme de Lynch e Laurentiis assumiria um papel geral de focalização zero (como uma mistura de todos os outros tipos de focalização). Em contrapartida, o espectador do filme de Villeneuve assumiria um papel de focalização externa, visto que, na maior parte do tempo acompanhamos a narrativa junto com os protagonistas, mas sem adentrarmos em sua psiquê.

Assim, o sucesso de *Duna* de Villeneuve dá-se por conta da sua experiência visual, distanciando-se das formas narrativas presentes no livro de *Duna*, essencialmente, adaptando-a. Combates que antes eram verbalizados, são mostrados de forma visual, como a icônica cena do *Gom Jabbar*.

Desse modo, a ação torna-se a forma de *mostrar* os conflitos e transmitir as informações para o expectador. É claro que em muitos momentos o diretor também recorre à exposição, mas o faz de forma também curta, nas entrelinhas das cenas, “disfarçada”, direcionando tais exposições para os personagens, e não diretamente para o público.

## REFERÊNCIAS

- ANNIS, Francesca. 'Dune' 1984: Francesca Annis, The Original Lady Jessica, Lifts The Lid in Life Behind The Scenes Of David Lynch's Epic, The 'Heaven's Gate' Of Sci-Fi. [Entrevista concedida a] WISEMAN, Andreas. *Deadline*, Hollywood, online, 01 set. 2021.
- ARRIVAL. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Shawn Levy *et al.* Estados Unidos: Paramount, 2016. Online.
- BLADE RUNNER 2049. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Andrew Kosove *et al.* Estados Unidos: Warner Bros, 2017. Online.
- BRODERICK, Damien. New Wave and Backlash: 1960-1980. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Org.: Edward James e Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 48-63.
- BUTLER, Jack. Spice Wars. *National Review*, New York, v. 73, n. 18, p. 40-41, out., 2016
- DUNE. Direção: David Lynch. Produção: Dino De Laurentiis. Estados Unidos: Universal, 1984.
- DUNE. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Mary Parent *et al.* Estados Unidos: Warner Bros, 2021.
- FERRARAZ, Rogério. As marcas surrealistas no cinema de David Lynch. *Revista Olhar*, São Carlos, ano 3, n. 5-6, jan./dez. 2001.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GOLD, Richard. Lynch Confident About 'Velvet' plans 4-Hour 'Dune' Videocassette. *Variety*, New York, 24 set. 1986.
- HUNTINGTON, John. *Rationalizing genius: Ideological structures in the classic American science fiction short story*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- LYNCH, David. *Dune*. 7ª versão. Online: Duneinfo, 1983.
- MCKEE, Robert. *Dialogue: the art of verbal action for page, stage and screen*. New York, 2016.
- OMELETE. Duna de Jodorowsky, o maior filme que jamais aconteceu. *Omelete*, São Paulo, 11 jan. 2021.

ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Editora Seoman, 2018.

SPAIHTS, Jon; VILLENEUVE, Denis; ROTH, Eric. *Dune*. Online: Duneinfo, 2020.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.